哲 学 研 究

中国艺术中非时间的“古雅”观

朱 良 志

(北京大学 哲学系, 北京 100871)

摘　要: 在中国古代艺术观念中,存在着一种“非时间”的古雅观,它以超越时间、挣脱知识束缚、在历史背后追踪人真实生命感受为重要特点,强调创造的动能和生命价值的实现不是来自过往的经典和权威等,而是来自人当下直接的生命体验。这“非时间”的古雅学观,大体涉及四个概念:侧重超越历史和传统的“古雅”(狭义),强调超越礼仪秩序的“文雅”,解除知识和权威束缚的“典雅”,崇尚诸法平等、摒弃“名”的追求的“风雅”。反映出宋元以来文人艺术的独特审美情趣。

关键词: 非时间;古雅;文雅;典雅;风雅

中图分类号:J 01　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2023)01-0055-14

“古雅”是中国艺术的重要概念。在这个概念中,“古”是修饰语,“雅”是中心词。雅,是审美判断的标准,如我们说“雅乐”,就意味它是超越俚俗、具有较高品位的音乐形式。“雅”与“古”相合,是为了突出其历史、权威的特点。古雅,是在时间流传中获得的高风雅韵。

艺术领域重“古雅”,反映的是重视历史、遵从传统、崇尚经典的审美倾向。这样的思想放到中国文化大背景看,具有一定必然性。因为在一个长期重视传统的文化看来,究心坟典,自然超绝群伦;好古敏求,当为修养之道;归复先人成法,便可风雅不群。王国维在《古雅之在美学上之位置》一文中,由鉴赏古物,谈“因古而雅”的审美理想。他的“古雅”说,明显具有面向历史的倾向。他说:“吾人所断为古雅者,实由吾人今日之位置断之。古代之遗物无不雅于近世之制作,古代之文学虽至拙劣,自吾人读之无不古雅者。”①古雅的趣味,于时间中获得。

但是,在中国古代艺术观念中,却存在着一种与此不同的古雅观,它的根本旨趣恰在于超越时间,挣脱知识束缚,于历史背后追踪人真实生命意趣的呈现。这是一种“非时间”的古雅观。不是“因古而雅”,而是超越古今分别所溢出的雅韵。

这种新的古雅观,不是对历史的否定,而追求在超越历史中显露出的独特“历史感”。在中国艺术中,存在着三种不同的历史:一是在时间流动中出现的历史事实本身,这是历史现象。二是被书写的历史,汉语中有“改写历史”的说法,即是说历史是人“写”出来的,具有知识属性,多受权威控制。人们一般所说的“历史”,就是这被书写的历史。三是作为“真性”的历史,它既不同于具体的历史现象,又不同于被书写的历史,而是人在体验中发现的、依生命逻辑展开的存在本身。这第三种历史,就是超越时间古雅观所要追求的“历史感”。

这“非时间”的古雅学说,大体涉及四个概念:侧重超越历史和传统的“古雅”(狭义),强调超越礼仪秩序的“文雅”,解除知识和权威束缚的“典雅”,崇尚诸法平等、摒弃“名”的追求的“风雅”。四概念的内涵,都可包括在广义的“古雅”概念中,四者合而形成中国艺术古雅观的超然时间之思。

收稿日期:2022-07-20

作者简介:朱良志,男,安徽滁州人,北京大学美学与美育研究中心暨哲学系教授。

① 姚淦铭、王燕编:《王国维文集》第三卷,北京:中国文史出版社 1997 年版,第 33 页。

一、古　雅

中唐五代以来中国艺术中有一种“古雅”说,具有清晰的超越历史的思考。在这种新古雅观看来,“古雅”一词,古与今相对,崇尚古,是为了从“今”超出,但并不意味重视过去、历史和传统;雅与俗相对,提倡雅,是为了根绝俗韵,也不意味脱离世俗。

“古雅”,作为古代中国的一种审美理想,内涵随历史发展而改变,但有一个指向越来越清晰,就是突出超越历史、归复本真、在凡常生活中追求雅韵的内涵。如鉴赏古物,不光是对过往宝器的品赏,“丰俭不同,总不碍道,其韵致才情,政自不可掩耳”①,关键在其中的“韵致”,在当下此在的把玩。

中唐五代以来艺术中崇尚“古雅”蔚成风气,相关讨论也很丰富,这里选择两个文本来略加分析。一是南宋张炎的《词源》,一是明文震亨的《长物志》。前者提出“古雅峭拔”的观点,说从历史中的跃出;后者以“自然古雅”为理想,旨在超越历史、归复天真本色的境界。合而观之,大体可见出超越历史的古雅观的基本思路。

(一)古雅峭拔

张炎(1248—约 1320)《词源》提出“词要清空”的观点,其中涉及“古雅”概念。他说:“词要清空,不要质实。清空则古雅峭拔,质实则凝涩晦昧。姜白石词如野云孤飞,去留无迹。吴梦窗词如七宝楼台,炫人眼目,碎拆下来,不成片段。此清空质实之说。梦窗《声声慢》云:‘檀栾金碧,婀娜蓬莱,游云不蘸芳洲。’前八字恐亦太涩……白石词如《疏影》《暗香》《扬州慢》《一萼红》《琵琶仙》《探春》《八归》《淡黄柳》等曲,不惟清空,又且骚雅,读之使人神观飞越。”②

“清空”与“质实”,很像董其昌绘画南北宗的分野。董认为,南宗王维开出的传统,显示出“云峰石迹,迥出天机,笔意纵横,参乎造化”的特色,具有超乎时空限制的精神意趣。而北宗传统,如明代仇英,“作画时,耳不闻鼓吹骈阗之声,如隔壁钗钏,顾其术亦近苦矣”,过于迷恋形式工巧,画有匠气,不及南宗“一超直入如来地”的生命体悟③。张炎谈梦窗词的弊端,如董眼中的北宗画,过于“质实”,过于“涩”,不够空灵,为时空所限,缺少超出形式工巧的意趣,所谓“七宝楼台,炫人眼目,碎拆下来,不成片段”,整体看来颇佳,然典实过多,用语晦涩,雕刻痕迹历历在目,看似浑成,实则细碎质实,失却清空流动之韵。

张炎用“古雅峭拔”概括白石词等体现出的清空词境。所言“古雅”,显然不是强调对传统的继承。当代学者钟振振教授指出,张炎的清空词境,具有“近于古淡、自然、朴素,境界较广阔,不尚雕琢”④的特点,这一说法颇有启发性。张炎的“古雅”,其实是通过“峭拔”体现出来的。“峭拔”,是由具体时空、生活场景拔擢而去,写事情背后的东西,彰显习惯之外的存在,表现时空之外的意趣,在意想不到处突生奇景,使人游离于常态、常事、常情,作性灵之腾踔。张炎说,清空词境“如野云孤飞,去留无迹”,使人读之“神观飞越”(如晋人以“神超形越”来形容清谈之妙⑤)。超越,是“古雅”说的理论基础。

张炎《词源》有“节序”一段,谈超越时间问题。他说:“至如李易安《永遇乐》云:‘不如向帘儿底下,听人笑语。’此词亦自不恶,而以俚词歌于坐花醉月之际,似乎击缶韶外,良可叹也。”⑥“击缶韶外”,意思是在节序(时间)外,在语词意象外,追求“意趣”。在他看来,词有坐花醉月的烂漫,有悲天悯人的怜

---

① 沈春泽:《长物志·序》,杭州:浙江人民美术出版社 2016 年版,第 1 页。
② 唐圭璋编:《词话丛编》,北京:中华书局 1986 年版,第 259 页。
③ 董其昌:《画禅室随笔》卷二,杭州:浙江人民美术出版社 2016 年版,第 66 页。
④ 钟振振:《南宋张炎〈词源〉“清空”论界说》,《文学评论》2014 年第 3 期,第 200 页。
⑤ 《世说新语·文学》:“郭景纯诗云:‘林无静树,川无停流。’阮孚云:‘泓峥萧瑟,实不可言。每读此文,辄觉神超形越。’”(徐震堮撰:《世说新语校笺》卷上,北京:中华书局 1984 年版,第 140 页)
⑥ 唐圭璋编:《词话丛编》,第 263 页。

惜,才是真正的“古雅”。老套的重复,与“古雅”是背道而驰的。沉迷在传统中寻觅,玩弄一些“老东西”,说几句非古不为的老话,以为这样就可得到“古雅”,其实是缘木求鱼。古雅何在?“击缶韶外”是也。

清沈祥龙谈张炎“清空”说,就扣住这“击缶韶外”的超越特性:“词宜清空,然须才华富、藻采缛,而能清空一气者为贵。清者不染尘埃之谓,空者不着色相之谓。清则丽,空则灵,‘如月之曙,如气之秋’,表圣品诗,可移之词。”①清空古雅的根本特性是不局于色相,“质实”则落于色相,为时空牢笼,缺少腾踔超迈的韵致。

意趣,是张炎词论中与“清空”相关的概念。他说:“词以意趣为主,要不蹈袭前人语意。”他举东坡两首词(一首是《水调歌头》“明月几时有,把酒问青天……”,一首是《洞仙歌》②)、王安石《桂枝香·金陵怀古》、姜白石《暗香》《疏影》等,说“此数词皆清空中有意趣,无笔力者未易到”。③ 在他看来,这体现出清空意趣的几首词,都蕴含着深厚的历史感怀和超越精神,“意趣”穿透古今天人,落在人生命存在的缺场上。不是填词功夫好就有“意趣”,它需要词人的历史眼光和体悟能力,需要超越时间的穿透力,所谓“无笔力者未易到”。像东坡《洞仙歌》词中所说的,“但屈指西风几时来,又不道流年,暗中偷换”,生命流转,人的存在意义需要到时间、历史背后去寻觅,斤斤于词章华美,流连于花草闱闼,无法达其幽致。

质言之,张炎的清空古雅,是要透过时间、历史的魅影,看一道生命的流光。他的“古雅”,不是因“古”而“雅”,是从古今、天人秩序中“峭拔”而出所获得的生命意趣,其中显露出独特的历史感。

(二)自然古雅

传统艺术观念中说“古雅”,常与“自然”联系在一起,谓之“自然古雅”。古雅者,天然意趣也。自然本真,才有古雅成色;忸怩作态、雕缋满眼、无病呻吟的俗套,是对生命真性的荼毒,当然不会有古雅浑朴的韵味。

宋人鉴古中重视“古”,其实就包含这一思想。他们认为三代古物中包含一种质素的理想,后代渐渐失落了。《宣和博古图》“周兽耳鍑”云:“体纯素无纹,然形制古雅,盖非后世俗工之所能到。以类求之,真周物耳。”④古雅,意味着自然质朴。晚明杭州博物学家高濂说:“孰知古嵌一物,周身无一处完整,非剥落,即为青绿锈结遮掩,或隐或露之妙,古雅出自天然。”⑤清初学者潘耒说:“印章以汉刻为极则,寓巧于拙,藏正于奇,随手生姿,自然古雅,后人不能出其范围。”⑥

品味锈迹斑斑青铜器物的剥落,玩味汉印的古拙苍莽,他们体会到一种“自然古雅”的意趣,那种在时间、历史背后古朴天然的特性,这是点化艺术的“真精神”。锈蚀和粗拙,并不具有审美特性,也无象征意义,但它有一种价值,这就是:通过历史的沧桑感,剥离时间性因素,褪去“人文”的魅惑和知识的迷障,直呈生命本相。

文震亨(1585—1636),吴门领袖文徵明重孙,所著《长物志》,接续南宋赵希鹄《洞天清禄集》、明曹昭《格古要论》、屠隆《考槃余事》、高濂《遵生八笺》等论物话题,是一本古代文人品物的集大成著作。

---

① 沈祥龙:《论词随笔》,唐圭璋编:《词话丛编》,第 4054 页。其中“如月之曙,如气之秋”,出自《二十四诗品·清奇》,沈氏以为《二十四诗品》为唐司空图所作。

② 苏轼《洞仙歌》:“冰肌玉骨,自清凉无汗。水殿风来暗香满。绣帘开,一点明月窥人,人未寝,攲枕钗横鬓乱。　　起来携素手,庭户无声,时见疏星渡河汉。试问夜如何,夜已三更,金波淡、玉绳低转。但屈指西风几时来,又不道流年,暗中偷换。”(邹同庆、王宗堂:《苏轼词编年校注》,北京:中华书局 2002 年版,第 414 页)

③ 唐圭璋:《词话丛编》,第 260—261 页。

④ 王黼:《宣和博古图》卷十九,清《文渊阁四库全书》本。

⑤ 高濂:《燕闲清赏笺》,杭州:浙江人民美术出版社 2017 年版,第 21 页。

⑥ 潘耒:《圃田印谱序》,黄惇《中国印论类编》下册,北京:荣宝斋出版社 2010 年版,第 922 页。

古有“身无长物”①的说法,长(读 cháng)物,本意为多余之物。文震亨用在这里,含有两层意思:首先,鉴藏古物,于世为闲事,于身为长物,必须在闲适自由心境中才能窥其妙韵。其次,古物看起来“可有可无”,却又攸关人之“衷情”。他对好友沈春泽说,“小小闲事长物,将来有滥觞而不可知者”②。鉴赏古物能陶冶人情性,培养人德操,更能提升人心灵境界,优游其中,或有不一样的未来,“将来”——人的生命存在所期,或可于此窥其端倪(“滥觞”)。正因此,“长(cháng)物”,又是“长(zhǎng)物”——滋育生命之存在。

《长物志》对“物”的看法,值得玩味。此书十二卷所论之物,大体有三层意:一是器物实体,它们是供人“看”的、“赏”的;二是象征之意,历史延传中赋予古物以丰富的思想文化内涵,人们“品”“味”器物,可以获得“理”的启发。这两个层次,物都是作为知识和对象化存在。

《长物志》的“长物”还有第三层意思,物是对话者,我来观物,物与我瞬间生成一个境界,我和物都是“境”的呈现者。此时的物,不是“多余”“延伸”“握有”“象征”的对象,它跨越时间、历史的门槛,来与我“共成一天”。如高濂说他的《燕闲清赏录》,是为“遨游乎百物,以葆天和者也”③。作为对话者的物,脱略了“物性”,在一个“境”——敞亮的世界里,呈现其“自然古雅”之真朴,此为“长(zhǎng)物”——与我的生命相与滋长之存在。“古雅”其实是对脱离“物性”的存在属性的描述。也就是说,脱离“物性”的“长(zhǎng)物”,必然是“古雅”的。

这第三层意思,在宋人那里就已具有。欧阳修有“六一”之号,所谓书一万卷、金石遗文一千卷、琴一张、棋一局、酒一壶,还有“以吾一翁,老于此五物之间,是岂不为六一乎”④。苏轼为之作《六一居士传后》云:“今居士自谓六一,是其身均与五物为一也,不知其有物耶,物有之也。居士与物,均为不能有,其孰能置得丧于其间? 故曰:居士可谓有道者也。虽然,自一观五,居士犹可见也;与五为六,居士不可见也。居士殆将隐矣。”⑤所谓“六一”,其核心意思就是在鉴古中葆有与物一体的情怀,无我无物,匀称古雅,是为“六一”之命意。

沈春泽在《长物志序》中也谈到这一点:“夫标榜林壑,品题酒茗,收藏位置图史、杯铛之属,于世为闲事,于身为长物,而品人者,于此观韵、才与情焉,何也? 挹古今清华美妙之气于耳目之前供我呼吸,罗天地琐杂碎细之物于几席之上听我指挥,挟日用寒不可衣、饥不可食之器,尊逾拱璧,享轻千金,以寄我之慷慨不平,非有真韵、真才与真情以胜之,其调弗同也。”他所谈的正是“供我呼吸”“听我指挥”的滋育生命道理。

幽人清赏,长物在侧,赏玩对象多为古物,即使花木的栽培,园池的营建,室内空间的布置等,也以古风古韵统之。所以,“古”是《长物志》最为重要的概念。文震亨的“古雅”说,奠定在“古”的基础上。

如何理解文震亨“古”的含义? 英国艺术史学者柯律格所著《长物:早期现代中国的物质文化与社会状况》,是关于《长物志》的专门研究著作,给出了作为西方学者视角中的回答。他认为《长物志》一书是对中国鉴赏古物传统的总结,一本对“往昔之物”的致意之书。他说:“在这个物的世界里,往昔之物,或被确信为属于往昔的物品,以及单凭其物理形态就能唤起往昔之感的物品,占据了特殊的地位。”⑥

---

① 《世说新语·德行》:“王恭从会稽还,王大看之。见其坐六尺簟,因语恭:‘卿东来,故应有此物,可以一领及我。’恭无言。大去后,既举所坐者送之。既无馀席,便坐荐上。后大闻之甚惊,曰:‘吾本谓卿多,故求耳。’对曰:‘丈人不悉恭,恭作人无长物。’”(徐震堮:《世说新语校笺》卷上,第 27 页)

② 沈春泽:《长物志序》,杭州:浙江人民美术出版社 2016 年版,第 2 页。

③ 高濂:《遵生八笺叙》,《燕闲清赏录》,杭州:浙江人民美术出版社 2016 年版,第 231 页。

④ 欧阳修:《六一居士传》,李逸安点校:《欧阳修全集》卷四十四,北京:中华书局 2001 年版,第 635 页。

⑤ 孔凡礼点校:《苏轼文集》卷六十六,北京:中华书局 1986 年版,第 2049 页。

⑥ 柯律格著,高昕丹、陈恒译:《长物:早期现代中国的物质文化与社会状况》,北京:生活·读书·新知·三联书店 2015 年版,第 87 页。

在他看来,“古雅”作为此书核心概念,“古”,“意为‘远古的’‘古时的’”①,“古雅”是谈“往昔之物”的“风雅”。他的判断其实根源于 18 世纪、19 世纪以来西方思想界对中国传统的主流看法。柯律格引述黑格尔关于东方思想的论述后说,“基本假设是……与往昔的交互影响是传统中国文化中智性和想象力活动的一种最独特的模式”②。在黑格尔等思想家看来,中国传统思想的主流是“静止的”,与“往昔之物”的交互影响,形成了中国人的生存方式。柯律格是在这一思想基点上来谈所谓“多余之物”的。柯律格说,《长物志》的“‘古’不仅仅意味着‘年代学上的古老’,而且暗示了‘德行上的高贵’”③,因而,重视古物的传统,其实是中国思想中“复兴文化”的一部分,过去的东西意味着宝贵、高贵、高雅,“古雅”概念的核心就是时间性、历史性的延续。

这样的理解,放到中唐五代以来强调“古雅”的传统中,很大程度上是一种误解。其实《长物志》的古雅观,是优游于时间之内,又出离于时间之外,此书表现的主导思想不是对往昔之物的眷恋,而是在古物背后,在时间之外,发掘人的存在意义。书中所言“古雅”,与其说彰显过去之物所膺有的风雅,毋宁说从中抽绎出一种古朴天然的生命理想。

《长物志》将“古雅”与“自然”结合,来谈古朴、浑古的趣味。该书卷六说:“榻:有古断纹者,有元螺钿者,其制自然古雅。”同卷又说:“佛橱佛卓:用朱黑漆,须极华整而无脂粉气,有内府雕花者,有古漆断纹者,有日本制者,俱自然古雅。”自然古雅,是文震亨论古物的审美理想。古雅之制,乃是自然之制,背离自然,便无雅趣。矫揉造作,雕绘文饰,以悦俗眼,等而下之也。“古雅”之趣,从“自然”中“长”(zhǎng)出。

卷一《室庐》,在通论屋内陈设所依原则时说:“随方制象,各有所宜,宁古无时,宁朴无巧,宁俭无俗。至于萧疏雅洁,又本性生,非强作解事者所得轻议矣。”这段话,可视为《长物志》的思想原则。“宁古无时”,意思是:不沾俗念,不落时趋,独存本真。“古”不是时间越久越好,不是遵从古制,更不是欣赏“往昔”的优雅,“古”意在朴拙,在本真。宁古无时,既超越俗尚(“时”),也超越时间、历史本身。古雅之妙,在无古无今、直入生命真实的风情。

该书卷三《水石》开篇说:“石令人古,水令人远。园林水石最不可无,要须回环峭拔,安插得宜,一峰则太华千寻,一勺则江湖万里。又须修竹老木、怪藤丑树交覆,角立苍崖碧涧,奔泉泛流,如入深岩绝壑之中,乃为名区胜地。”这段话在明末以来艺术界广有影响。“石令人古,水令人远”,古乃绵邈之时间,远乃无限之空间。园池营建,叠山理水,水石的命意,要有无限之驰思,超脱时空限制,才能小中见大,一峰则太华千寻,一勺则江湖万里。古色远韵,是本色的展现,浑朴的呈露。石令人古,显然不是指“使人想到古代、想到绵长的时间延续过程”。

《长物志》的“自然古雅”说,突出超越时间和历史的特性,有一些值得注意的思路:

第一,重视古雅,是为拯救“今”的迷失。古与今相对,宁古毋时,“今”之病在入“时”、入“俗”,目的的追求,欲望的满足,形式工巧的追逐,吞噬着人的本色世界。文震亨指出,“专事绚丽,目不识古,轩窗几案,毫无韵物”,他提倡“古雅”,是要纠偏、救俗、医人。他说:“驰道广庭,以武康石皮砌者最华整,花间岸侧,以石子砌成,或以碎瓦片斜砌者,雨久生苔,自然古色。宁必金钱作埒、乃称胜地哉!”富贵豪奢,带来的是俗不可耐。徒取雕绘文饰,而古意荡然。真正的赏物者,知道雨久生苔、自然古色的高妙,那是天所嘉赐,是人心所托。沈春泽在《长物志序》中也说,“近来富贵家儿与一二庸奴、钝汉,沾沾以好事自命,每经赏鉴,出口便俗,入手便粗,纵极其摩挲护持之情状,其污辱弥甚”。炫奇斗富,堂皇门面,名为风雅,实是风雅扫地。

---

① 柯律格著,高昕丹、陈恒译:《长物:早期现代中国的物质文化与社会状况》,第 75 页。
② 柯律格著,高昕丹、陈恒译:《长物:早期现代中国的物质文化与社会状况》,第 86 页。
③ 柯律格著,高昕丹、陈恒译:《长物:早期现代中国的物质文化与社会状况》,第 76 页。

第二,重视古雅,是为提倡淡然本色。古雅之妙,在“古淡”二字,淡出时间,淡出秩序。古雅具有简洁、朴素、纯真的内涵。文震亨认为,物之所以可成为“长物”者,乃在人顺应自然之势,归复本色天真,以真性光芒照耀世界,融狭为广,夷镂为素,神悟意到,自然清空,与物相融相即。古雅的真实内涵,不是依附渺远之前的制式,而是从天地万物中发掘与人真性相通的本色。

该书卷二说:“盆玩时尚,以列几案间者为第一,列庭榭中者次之,余持论则反是。最古者,以天目松为第一,高不过二尺,短不过尺许,其本如臂,其针若簇,结为马远之欹斜诘曲、郭熙之露顶张拳、刘松年之偃亚层叠、盛子昭之拖拽轩翥等状。”他说天目松“最古”,当然不是说天目松存在时间最长,也不是说天目松最合古制,而是说人们从这奇特之物中发掘出一种拙朴古雅的意趣。卷三《水石》说尧峰石:“苔藓丛生,古朴可爱。”苔痕历历的可爱,在一种“古”趣,一种近乎自然的趣味。

第三,重视古雅,是为体会沧桑之趣。不仅在外物中发现,也通过人工来营造,如卷七《器具》谈砚台:“研须日涤,去其积墨败水,则墨光莹泽,惟研池边斑驳墨迹久浸不浮者,名曰墨绣,不可磨去。”墨绣居然成为人们的至爱,其中的“古趣”,与时间久远无关,人们爱的是沧桑之趣。

这在文震亨对古梅的读解中有清晰表现。他所言古梅,不是“古代之梅”“前人所植之梅”,他所看重的是古梅以历经沧桑的样态,反映自然本初的平衡。他说:“梅生山中有苔藓者,移置药栏,最古。”“又有古梅,苍藓鳞皴,苔须垂满,含花吐叶,历久不败者,亦古。若如时尚,作沈香片者,甚无谓。盖木片生花,有何趣味！真所谓以耳食者矣。”这个“古”,是超越时间的本然呈现。

第四,重视古雅,是为创造诗意的氛围。“贵铜瓦,贱金银”,是文震亨的基本价值取向,他要通过古雅,让生命真性呈露,将人导入诗意氛围中。他将赏物视为一种“韵事”——有格调、有趣味之事,既能陶淑心性,增广见闻,且能提升格调,安顿恍惚之生。

卷一《室庐》论台阶:“自三级以至十级,愈高愈古,须以文石剥成;种绣墩,或草花数茎于内,枝叶纷披,映阶旁砌以太湖石叠成者,曰涩浪,其制更奇。然不易就。复室须内高于外,取顽石具苔斑者嵌之,方有岩阿之致。”似乎不大引人注意的台阶,也受到这位鉴赏家特别注意。他认为台阶应有青苔历历、剥落迷离的古趣。其中“岩阿”,指山林之想,如古人所谓“此子宜置于丘壑间”。涩浪:宋人叠石中的崇高境界。他认为,品赏古物,不是单纯对物的珍赏,而应重视心灵境界的创造,以诗意的情怀去拥抱,微物或有奇趣在焉。

清沈朝初《忆江南》词说得好:“苏州好,小树种山塘。半寸青松虬干古,一拳文石藓苔苍,盆里画潇湘。”①画意诗心,赏物者不可须臾忘者。

二、文　雅

中国人追求“古雅”(广义)的趣味,很大程度上是通过“文雅”体现出来的。文雅,温文尔雅,指有教养的为人风范②;按辔文雅之场,环络藻绘之府,指有知识的表达方式;彬彬大盛,文雅昌明,又指符合某种秩序的制度。文雅,反映一个文化实体的文明程度,一个人的修养程度,也包括个体的格调趣味。

在中古之前的传统思想中,追求“古雅”,往往体现的内容是:认同某种历史书写的知识,合乎某种秩序的行为,体现某种道德训条的操守,等等。这些内容大都包含在“文雅”概念中。因此,说“文雅”,或隐或现有几个关键词相伴:礼仪、秩序、修养。时间性因素在其中起着重要作用,“文雅”一般是与往时、旧范、在时间延传过程中凝定的礼仪秩序等联系在一起的。

早期中国人的美意识,多涵盖在“文”的内涵中。孔子的“郁郁乎文哉,吾从周”,“文”既包括典章

---

① 引自顾禄编、来新夏点校:《清嘉录》卷六,上海:上海古籍出版社 1986 年版,第 136 页。

② 如《大戴礼记·保傅》:“答远方诸侯,不知文雅之辞。”(王聘珍撰、王文锦点校:《大戴礼记解诂》卷三,北京:中华书局 1983 年版,第 57 页)

制度,又包括美的理想。《文心雕龙·原道》开篇即云:“文之为德也,大矣! 与天地并生者,何哉? 夫玄黄色杂,方圆体分,日月叠璧,以垂丽天之象;山川焕绮,以铺理地之形;此盖道之文也。仰观吐曜,俯察含章,高卑定位,故两仪既生矣。惟人参之,性灵所锺,是谓三才。为五行之秀气,实天地之心生,心生而言立,言立而文明,自然之道也。”刘勰谈文章的起源、文化的起源,其实也在谈美的起源。

中国人谈美(文)的特点,赋予其知识、秩序、德性的因素,突出文化权威和道德权威的内涵。中国人通过美(文)的把握,去遵循旧范,彪炳历史。认识美,欣赏美,追求美,是为了归复理想中的秩序。所以,瓣香古雅(文雅)的趣味,带有遵从历史中凝定的“秩序感”的鲜明特点。

《周易·贲·彖》说:“刚柔交错,天文也;文明以止,人文也。观乎天文,以察时变;观乎人文,以化成天下。”“文明以止”四字,是对中国文化特点的概括。古代中国强调以礼义治国,重视天地人伦的和谐,但这种人文化成的和谐,又必须有“止”(规则、秩序)。刚柔交错,天文也;文明以止,人文也。天地运转,阴阳相对,有柔的一面,就有刚的一面。人类也是一样,有仁义的一面,也必须有控制、使其归于秩序的一面。人文创造“观”天文而成,通过契合天地节奏,来成就人文的秩序。传统思想中的“文雅”审美理想,在一定程度上就奠定在归复秩序的基础之上。“文”的,就是“古”(权威)的;唯有“文”,才能“雅”。在这里,“文雅”是一种“约束性”的韵致,一种“被塑造”的美的理想,根本旨归是对秩序的遵从。

然而,唐宋以来艺术领域所推崇的“文雅”,内涵上渐生变化,一种强调超越秩序的文雅观念渐次产生。如上海博物馆藏沈周作于 1490 年的仿云林之作,上有诗云:“不见倪迂二百年,风流文雅至今传。偶然把笔山窗下,古树苍润在眼前。”文徵明《狮子庵诗》云:“古寺阴阴小径回,狻猊非复旧崔嵬。一时文雅看遗墨,满眼悲凉上废台。”①沈、文所言“文雅”,那古淡苍润的传统,与六朝前“正风俗,通文雅”的“文雅”内涵上有明显不同——或者可以说,这是一种以“野”为特征的“文雅”。

文人艺术具有鲜明的反秩序的倾向,“野”,是其张起的大帜。汉语中,“野”是与“文”相对的概念。文,讲的是秩序;野,则是逸出规矩。中国古代思想通过“野”的引入,强调解构秩序(典范)、权威对人的束缚。从时间角度看,野,根本上是一种超越历史、超越知识的意识,这在唐宋以来艺术思想中有清晰体现。唐宋以来的艺术,尤其是文人艺术,以“野”为“文雅”的内核,给中国艺术带来特别风貌。

古代官员上朝时束衣整冠,无事时解带悠闲,王维“科头箕踞长松下,白眼看他世上人”,说的是跃出历史规范和秩序的透脱情怀,任山月照耀,随松风舒卷,轻拨心弦,妙然与天地相合。我们在逸神妙能“四格”形成过程中也可看出这一点。逸格,由唐代书画批评中对“不拘常法”创造方式的容忍,发展到元代,如倪瓒以“逸气”为最高生命理想,所强调的却是超越秩序、历史和知识的情怀。

从北宋以来文人意识(又称“士气”“士夫气”)的流布更能看出这一点。文人意识,在一定程度上就是非从属、非秩序的意识,是对“文”的超越。文人意识,又称“隶气”②,“隶气”是一种与官方典雅风范相对的、来自于草莽、超越于法度之外的执拗飘洒之气。“隶气”中也可产生“古雅”,这“古雅”突出的是狷介、萧散和洒脱。是一种以不“文”为“文”的“文雅”。

潘洛夫斯基在谈到“人文主义”这一概念时说:“从历史上看,humanitas(人文)一词有两层判然可分的意义,一层源于人与低于人者之间的差异,另一层源于人与高于人者之间的差异,人文在前者意味着人的价值,在后者意味着人的界限。”③低于人者,主要指的是动物性,或野性(或称蛮性);高于人者,指的是神性。

---

① 周道振辑校:《文徵明集》(增订本)卷七,上海:上海古籍出版社 2014 年版,第 132 页。

② 董其昌说:“士人作画,当以草隶奇字之法为之。”他又说:“赵文敏问道于钱舜举:‘何以称士气?’钱曰:‘隶体耳。’画史能辨之,即无翼而飞,不尔便落邪道,愈工愈远。”(董其昌《画禅室随笔》卷二,第 51 页)

③ 潘洛夫斯基:《作为人文学科的艺术史》,曹意强编:《艺术史的视野》,杭州:中国美术学院出版社 2007 年版,第 3 页。

而中国传统艺术“野”,并不意味它对动物性、蛮性的选择,对人性的否弃,而是要摧毁虚幻的“人文大厦”,建立起人的真实宇宙。野,不是不要秩序,而是质疑基于某种规则和权威的秩序。它强调艺术要表现人的“真性”,从繁文缛节的虚假文明中透出气来,从压抑人的规范中转过身来,驱散文明中散发的令人作呕的拿腔拿调气息。这种“野”,更有一种深刻内涵,要打破文明发展中人将自己从世界中分离出来的理性传统。“野”意味着:人既非高于动物性的存在,也非在神灵护佑下获得安宁的存在,艺术要弥平人性与神性、野性之间的分别,如野花之于大地,就那样滋蔓生长。

在很多艺术家看来,野,才能产生真正的高雅。清戴熙说:“东坡云:‘花竹秀而野。’秀,可为也;野,不可为。不野,则秀亦易俗耳。”①苏轼“秀而野”的风味,浸润着文人艺术的真味。秀从野中得,野是根本。野,是朴质的、本真的、任其自性滋长的生命创造精神,当然不是野蛮和粗野。传统艺术哲学于此有丰富的论述,这里通过几个侧影,略谈这别样的“文雅”。

(一)镇州萝卜

去高雅,是中国文明发展中的大事,在艺术中有突出反映。日本诗人松尾芭蕉有俳句云:“菊后无他物,唯有大萝卜。”这首诗被有的诠释者说成是谈养生的:菊花谢了的深秋季节,没什么好吃的,只能吃萝卜了。其实,诗要通过“季物”(时间之物)表达的意思是:没有菊花的高雅,也没有萝卜的凡俗,没有体现出尊贵和博识的“文雅”,自然地展开,就是最雅。这是禅宗的当家观点。赵州是南泉普愿的弟子。一天一僧问赵州:“承闻和尚亲见南泉,是否?”他说:“镇州出大萝卜头。”②后来禅门常有这样的问答场面,僧徒问“如何是道”“如何是佛”“如何是祖师西来意”等大问题,老师会以“镇州萝卜”来作答。无凡无圣,根绝竞争人我的是是非非,便是这公案要表达的核心意思。芭蕉俳句的命意也在此。

这种“镇州萝卜”式的表达,深深影响宋元以来艺术的发展。如在绘画中,元明以来的艺术家普遍喜画“平凡之物”,如金农对菖蒲的执念,即属于此。而画墨菜,一时成为画坛的风尚(如吴镇、沈周、石涛等画过大量的墨菜图),其源盖出于此。张岱曾作《述史十四首》,其中一首写白居易:“香山一老,自号乐天。江山风月,古佛神仙。诗唯婢读,书藉禽言。上陪玉帝,下陪卑田。”③上陪玉帝,下陪卑田,其实是上无玉帝,下无卑田,等无贵贱,无凡无圣,一体而观,便是乐天所开出的文雅。

(二)乱头粗服

传统文人艺术以“粗服乱头”为雅④,在书法、篆刻、绘画、园林等中都有体现,所反映的就是这种新的“文雅”观。清恽南田说:“粗服乱头,愈见妍雅。”⑤他的画着力创造“残叶乱泉,境极荒远”⑥的境界。清画家黄钺将“粗服乱头”与“文人意识”联系起来,《二十四画品 · 荒寒》说:“边幅不修,精彩无既。粗服乱头,有名士气。野水纵横,乱山荒蔚。”⑦文人艺术推崇这粗服乱头的文雅。周亮工说:“残道人画,粗服乱头,如王孟津书法。”⑧他认为,石溪的画,在凌乱萧散中冲破古今之法,一任真性恣肆,表面看来乱头粗服,却有真美藏焉。石溪绘画得王蒙法慧,他从王蒙那里所得在一个“乱”字。1670 年暮春,他作《绿树听鹂图》(今藏上海博物馆),画跋中谈与程正揆深研画理的体会。他说:“青溪司空(按:指程正揆)云:‘得夫存心,非可向外人道也。’黄鹤山樵深得此意,虽于古人窠窟中出,而却不于窠窟中安神。

---

① 戴熙《习苦斋画絮》卷六,清光绪十九年(1893)刻本。

② 普济著,苏渊雷点校:《五灯会元》卷四,北京:中华书局 1984 年版,第 200 页。

③ 夏咸淳辑校:《张岱诗文集 · 诗集》卷一,上海:上海古籍出版社 2014 年版,第 9 页。

④ “粗服乱头”,出自《世说新语 · 容止》:“裴令公有俊容仪,脱冠冕、粗服乱头皆好,时人以为‘玉人’。”(徐震堮撰:《世说新语校笺》卷下,第 720 页)元明以来艺术等以“粗服乱头”的美为崇高境界。

⑤ 吴企明辑校:《恽寿平全集》中册,《瓯香馆集》卷十一,北京:人民文学出版社 2015 年版,第 328 页。

⑥ 吴企明辑校:《恽寿平全集》中册,《瓯香馆集》卷十二,第 406 页。

⑦ 俞剑华编:《中国画论类编》上册,北京:人民美术出版社 2016 年重印版,第 442 页。

⑧ 周亮工《读画录》卷二,朱天曙编校整理:《周亮工全集》第五册,南京:凤凰出版社 2008 年版,第 96 页。

枯劲之中发有秀媚,广大之中出其琐碎……”他的凌乱的画面,枯燥的笔触,琐碎的安排,是要追求法度之外的秀媚、活泼和广大,粗服乱头,是他“存心”为之。

明清以来文人印特别重视这不雅中的文雅。蒋仁一生将治印作为生命安顿之地,每出一印,多有深思,他的印可以说是“智慧之印”。在形式法则上,他将“乱头粗服”作为最高风范。清末魏锡曾评高凤翰印说:“咄咄尚左生,琢印如琢砚。石质具堕剥,字形随转变。乱头粗服中,姬姜终婉娈。”①名士气,婉娈相,风雅样,本应从整饬、圆熟中获得,而艺术家却翩其反尔,从不修边幅、残缺零乱中寻觅,艺术家宁愿去走一种“野路子”,在秩序之外开辟新道路。他们认为,“美人”本色,不在外在装扮;粉饰之路,终是不通之路。

(三)石丑而文

苏轼说:“石丑而文。”②这个论断,长期影响着中国赏石文化,对南宋以来整个中国艺术都有影响,它是反映宋元以来中国艺术新文雅观的一句典型表述。“丑”与“文”是一对矛盾。汉字中,“文”是“纹”的本字,它本指纹理,形容文章灿烂,而“丑”是它的反面;“文”的意思是美,就是契合某种美的规律,而“丑”则是不符合美的基本标准。再者,“文”在汉语中与“礼”意思相通,“文”是细腻的、符合秩序的,也是被“雕琢”的。

明袁宏道的论石,谈到“丑”和“纽”的关系。他有诗写道:“钱塘江上云如狗,一片顽石露粗丑。苦竹丛丛一岭烟,毛松落落千行韭。道旁时榜赵州茶,室中不戒声闻酒。更问如之与如何,便是颈上重加纽。”③“丑”和“纽”是同源字。一片顽石,是丑的,但却是诗人的至爱,“更问如之与如何”——要问我为什么喜欢这样的怪东西,则是因为自己脖子上有重重的“纽”。“纽”,枷锁也。人无所不在束缚中,重重的束缚,使人性灵失去自由。在“丑”中,没有了忸怩作态,没有了虚与委蛇,通过“丑”解脱了“纽”。中郎说,“道旁时榜赵州茶”,吃茶去——赵州的茶碗中荡漾的是无凡无圣、不垢不净的平等智慧。“室中不戒声闻酒”,声闻者,下根从教立名,依声得教。声闻酒,意思是在纵肆高蹈的酣畅里(如今之大排档),才有生命的灿烂。

因此可以说,“丑”是对“文”的解脱。“文”似乎是一位披着文明外衣的老者,总是告诉人要这样做,不能那样做(如贾府的政老爷),不知不觉间为人套上枷锁。接受者也渐渐习惯了这枷锁,没有这枷锁,甚至觉得不习惯——一个做稳了奴隶的人。

苏轼的“石丑而文”,意思不是在“文”(美)和“丑”之间斟酌,他要表达的意思正在袁宏道的“丑”“纽”之间。苏轼这句话表达了三层意思:第一,美(文)是一种知识的判断,如老子所谓“天下皆知美之为美者,斯恶矣”,美反映的是一种秩序,这种秩序又是使人丧失美的感觉的根源;第二,一拳顽石,以其“丑”打破了“文”的秩序;第三,这种不合美的标准、不符合文明秩序的“丑”,其实是最“文”、最“美”,也是最“雅”的。

三、典　雅

与“古雅”相关的另一概念是“典雅”,这个概念内涵在唐宋以来发生的变化,也与超越时间、历史的观念有关。在这种新的观念中,典雅,与“文雅”内涵有重叠,但“文雅”侧重对秩序的超越,而“典者,典则也”“雅者,正也”,这种新的“典雅”观侧重对权威(包括政治权威、道德权威和文化权威等)的超越。

---

① 潘衍桐:《两浙輶轩续录》卷四十三,光绪刻本。

② 苏轼《文与可画赞》:“竹寒而秀,木瘠而寿,石丑而文,是为三益之友。”(孔凡礼点校:《苏轼文集》卷二十一,第614页)

③ 钱伯城校笺:《袁宏道集笺校》卷九《解脱集》之二,《过云栖见莲池上人有狗丑韭酒纽戏作》,上海:上海古籍出版社2018年版,第429页。

典雅的概念,本来具有“典范性”(authenticity)和威权性(authority)的双重意义。在传统哲学领域,它是与权威的树立联系在一起的。典雅,意味着对过往经验、知识、权威的捍卫。典者,时间延传中凝固的可以称为典范的形式。如典则(典章制度)、经典(为人们遵循的知识文本)、典型(可以作为人伦楷范的人物),等等。“雅”,在先秦思想中就有“正”的意思,《诗经》之大小雅,雅便有“正”的意思。

刘勰《文心雕龙》对“典雅”有充分论述,他以儒家典雅观为目标,建立自己的审美理想世界。他将文章分为八体,分别是:典雅、远奥、精约、显附、繁缛、壮丽、新奇、轻靡,典雅高居八体之首,也是决定文章基本品质的方面。在他看来,典雅不仅是文辞、结构方面的要求,更是基本的思想旨归。《体性》说:“典雅者,镕式经诰,方轨儒门者也。”《定势》说:“模经为式者,自入典雅之门。”“章表奏议,则准的乎典雅。”在刘勰看来,典雅者,典正也,即还归于儒家经典正道。刘勰的观点,在很大程度上可代表传统美学这方面的主流观念。

这种典正的思想,在两千多年来艺术发展中,是一以贯之的。因为两汉以来的文化传统,儒家思想处于支配地位。艺术创造不可能完全脱离这样的范式。清王昱《东庄论画》说:“学画者先贵立品。立品之人,笔墨外自有一种正大光明之概;否则,画虽可观,却有一种不正之气,隐跃毫端。文如其人,画亦有然。”①这种“正大光明”的精神,就是传统典雅观的基本内核。即使小小的印章,也体现出这样的原则。明徐上达《印学参同》,是印学史上的重要著作,此书提出“十要”说,前三要是典、正、雅,三者侧重谈规矩的树立,谈印家要依正法,走正路,渊乎大雅,才可成正大之观。他说,“典者,有根据,非杜撰也”。“典”,有所依循,过去时代凝定的准则,是印家治印的基础。一味杜撰,不合古法,等为下流。第二条说“正”,典而不正,虽典奚为!“顾正者,犹众人之有君子,多歧之有大道,唯进者始自择之尔。择之果正,自见冠冕威仪,不涉脂粉嬉戏;自见平易通达,不入险怪旁蹊。”世间的路有多条,有典可依,便走上正途,旁门左道,难登大雅。第三条说“雅”:“正而不雅,则矜持板执”,必以幽闲而通其式,“即如美女,无意修容,而丰度自然悦目,静而有可观也”②。雅,说的是趣味,不落俗目,不入时流,自然丰仪,便有韵致。雅,是典正中的灵动。这样的观点,与刘勰的“典雅”观并无根本差异。我们在明代项穆《书法雅言》的论述中也可看出这一点,对经典的回护,是项穆论书的基本坚持。

中国艺术中充分体现出这样的典雅观念,它有两个要点,一是典正,二是闲适。如宋代著名作品《十八学士图卷》所体现出的审美气息。

然而晚唐五代以来,有一种别样的“典雅”观越上历史舞台。它不是归复正统、服从权威、依循旧法,所强调的却是脱略旧式,从森严法度中走出,从外在大叙述中走出,走入自己心灵的体验中,走入凡常生活里。超越知识,规避权威,耕种“本分土地”,是这种新典雅观的底色。这在元虞集《诗家一指》之《二十四品·典雅》一品中,有清晰的体现:

> 玉壶买春,赏雨茅屋。坐中佳士,左右修竹。白云初晴,幽鸟相逐。眠琴绿阴,上有飞瀑。落花无言,人淡如菊。书之岁华,其曰可读。

此品以诗境来说典雅。所突出者,第一,人与世界无言契合,在修竹环绕的环境中,与佳士边喝酒边赏雨;雨停后,看落花,听飞瀑,仰望清澈的天宇,忘却自己的所在;最终品读自然花开花落、云卷云舒的精神,都在这天地与我并生、万物与我为一的精神追求中。第二,荡涤人的“言”——人的知识、情感、欲望等裹胁所构成的一个“言说”世界,由“人”——一个将世界推到对岸的主体,一个解释世界、利用世界的控制者,而归于“天”。不是调整自己的“音律”,使之契合天地节奏(如《乐记》所论),而是“抱得琴来不用弹”,没有人的知识所赋予的“刻度”。第三,对时间、历史、功利的超越。青山不老,绿水长流,天地

① 王昱:《东庄论画》,俞剑华编:《中国画论类编》上册,第 188 页。

② 徐上达:《印学参同》卷九,明万历甲寅刻钤印本。

如斯,一切功名利禄的追求,在那年年岁岁花相似、岁岁年年人不同的自然书写中了无意义,风过沙平,舟过浪静,种种要留下自我痕迹的欲望,也终将化为虚无。赏雨茅屋的意象,是追求荣华富贵的转语;玉壶买春,以清净的心、醉意的目,面对世界,是最终的解脱之道。

我们将《二十四诗品》中的“典雅”品,与《文心雕龙》为代表的“典雅”论相比较,即可发现二者之间的重大差异。刘勰的典雅观强调的是合乎规范,而虞集的“典雅”品的基本坚持,是超越一切规范,表现的是萧散、自由、脱离物欲、超越知识的趣味,突出的是人本然真性的显现。翛然与翠竹清流同韵,飘然与岭上白云同游。在传统思想中,典雅常与过去、权威系联,成为某种身份所逸出的风雅(如贵族气)、权威所铸造的范式(如经典化)的代名词,而《二十四诗品》中的典雅,强调的是自我、当下、直接的生命体验。它的存在就是对一切过往权威“范式”的超越。正因此,文人艺术中的典雅,不是恪守经典的端雅,而是本真情怀的洒落呈现。

这种新的典雅观,是铸造文人艺术的基础观念。明代中期以来,吴门艺术力追这典雅意趣。作为吴门艺术的领袖,沈周的绘画最得其精神。如今藏于北京故宫博物院的《吴中山水册》十六开,是沈周的得意之作,记录的是诗人生活中的所见所感,乃沈周极擅长的粗笔水墨之作。此作可视为《二十四诗品》“典雅”品的活脱脱呈现。第一开画雨后过西园,山水之间的西园,是真正的小园,茅屋数间,高树几株,篱笆一爿,山花烂漫。诗人雨后携杖步入其间。笔致粗莽,意趣洒落。对开有题《雨后过西园》诗云:“小园西百步,五亩未为悭。得雨草皆满,无风花自闲。尽清全赖水,论足尚亏山。树艺有馀养,其如丁者顽。”①诗中强化“小中现大”的旨趣,园很小,雨后携杖而来的老者意很满。画与书的笔致俯仰之间,都似能读出这样的意趣。又如第五开画雨中坐西山中的“雅意”。其对题诗云:“看雨青山中,晴日未可及。峦华与岭秀,濯濯翠流汁。水墨间罨画,屏风四围立。杂花逗馀红,雅与松共湿。低云满窗户,似爱幽者入。我初作静观,并喜得静习。纷纷冶游子,此景不足给。有时在此境,佳句待人拾。诗肠尝干燥,亦许借润浥。持之报杨子,王可事屐笠。”诗为赠一位杨仪部所作,画只是写山间茅屋中,率略抹出人影,坐而观雨,正是“赏雨茅屋”之象,此景虽无大观,然在沈周看来,也已足够骋怀。雨中望远山,四面如屏而立,屏风中处处都是绝妙画图,大自然真是水墨的高手,虽自己是画者,到此也无所画。戴着斗笠,穿着木屐走来,在茅屋静坐,远观雨中山影,杂花与馀红相逗,静心与青松共湿,真是无处不有“雅意”,细雨打在心扉,如润湿干燥的诗肠——感受天地之美的灵意。沈周说,“有时在此境”,这是当下触着即发,是直接的感受,是人在此顷发现的独一无二的宇宙。

四、风　雅

与“古雅”相关的,还有“风雅”一词。这个词与“典雅”比较接近,但与“典雅”内涵略有差别,风雅侧重对人外貌和行止的描述。风雅者,风流韵度也。如人们所说的“魏晋风度”,其中就包括对人风仪气度的推举。

《世说新语·容止》记载着人物品藻中对不凡人物风仪的向往。如有人形容玄学大家夏侯玄,“朗朗如日月之入怀”。山涛评嵇康,其“为人也,岩岩若孤松之独立;其醉也,傀俄若玉山之将崩”,在山涛看来,嵇康的为人气质风范与他的哲学一样,同样具有深深的感染力。西晋大臣、名士裴楷威仪不凡,人视之为“玉人”,有人说,见到他,“如玉山上行,光映照人”(《世说新语·言语》)。风雅作为人的风神气度,是人精神世界的外溢。东晋哲学家支道林相貌平常,却有不凡的精神气度,他“常养数匹马。或言:‘道人畜马不韵。’支曰:‘贫道重其神骏’”。高僧竺法深也是如此,他去见梁简文帝,“刘尹问:‘道人何以游朱门?’答曰:‘君自见朱门,贫道如游蓬户’”(《世说新语·言语》),言语中有一种轩昂而不容干犯的气势。

---

① 《石田诗选》(清文津阁四库全书本)卷二录有此诗,诗名为《雨后经西园》。

唐代之前,风雅,常常用来形容“名士气”,与身份、地位、名望等联系在一起。“居然名士风流”,是魏晋风度的体现。东晋王恭说:“名士不必须奇才,但使常得无事,痛饮酒,熟读《离骚》,便可称名士。”(《世说新语·任诞》)推崇纵肆洒落的气度。当时袁宏作《名士传》,多录此等狷介之人。所谓“上马横槊,下马作赋,自是英雄本色;熟读《离骚》,痛饮浊酒,果然名士风流”。

然而历史上很多人模仿名士气的风雅,常常流于做作,藏着浓厚的功利目的,还有一样东西挥之难去,就是“名”。名士者,就是利用各种方式和身份,突出“名”,离开了“名”,也就不会有名士。世家大族的身份是“名”的基础,“名士风流”是世家大族贵族气息的溢出。明代陆绍珩《醉古堂剑扫》中有云:“净几明窗,一轴画,一囊琴,一只鹤,一瓯茶,一炉香,一部法帖;小园幽径,几丛花,几群鸟,几区亭,几拳石,几池水,几片闲云。”又有所谓:“余尝净一室,置一几,陈几种快意书,放一本旧法帖,古鼎焚香,素麈挥尘,意思小倦,暂休竹榻。饷时而起,则啜苦茗,信手写《汉书》几行,随意观古画数幅。心目间觉洒空灵,面上尘当亦扑去三寸。”①此可谓名士风流型的风雅生活方式和生活态度的呈现。在此风雅世界中,其人多为退隐高官、文坛胜流,其器多为玲珑之古物,其居多为饮酒、会琴、品茶、玩鹤之事,身份、知识的标记若隐若现。

唐宋以来中国文化的发展,有一种鲜明的世俗化倾向。在一个长期官方统治有绝对权威的社会里,这种文化世俗化倾向格外引人注目。从地位、权威、世家、经典中走出,方向是重视普通人的普通生活、平凡人的真实感觉,不炫惑,不忸怩,顺应自然,不是到人文累积的知识大厦去寻庇护,而重在一己真实的感受。文化世俗化,当然不意味粗鄙化,它要建立一种顺应自然、体现人本质需求的存在方式,过一种有趣味、有格调的人生,这是人生命价值的实现。

传统的“风雅”观念于此也发生变化。风雅者,风流也,由带有强烈功利色彩的名士风流,变而为恰然朴素的生命态度,轻视物质,鄙弃名利,重视人间温情,亲和世界,强调人与自然的和谐,在典雅细腻的生活中感受世界的美。这样的风雅成为宋元以来很多艺术家所要展示的人格风范。其中有两点值得注意:

第一,恬然的生活态度,是最高的风雅。

这种风雅观念,也是奠定在时间基础之上的。它是“古雅”内涵的题中应有之意,因“古”而“雅”。但“古”不是过去,不是凝定的不容移易的典则,而是一种合于自然节奏的雅致。

周亮工曾有书札致其朋友周荃(约 1605—1672,字静香,号花溪老人,山水画家),静香的覆函中有对自己生活环境、趣味的描绘,注释着文人“风雅”概念的内涵。《读画录》卷二云:

> 静香以札招余曰:“仆所居园,虽无奇观,然是顾青霞宿构,颇为闲懒客所称。石不奇,映以老梅,颇有致;树不多,参错以石,颇有映带;池不广,然垂柳拂之,颇如縠;室不甚幽,然不燥不湿,颇可坐卧室中;所悬画虽太旧,然是李营邱手迹,董文敏三过而三跋之,颇为识者所当;酒不甚清,然是三年宿酿,多饮颇不使唇裂;主人虽老,然不惫,颇能尽日奉客欢。栎园以公事至,虽忙,然颇可偷半息暇,一徘徊树石间,看旧人画,听老夫娓娓述吴中逸事以佐饮。天下无不忙者,况服官!然天下事亦忙不得许多,且过我饮为是。”②

这里看不出名士风流的影子,历史、知识、权力挤压的威势,在这里悄无踪影,只有一种当下圆满的境界,没有外求,没有缺憾。静香告诉老友,这里最宜安宅,是“云客宅心”之所。札中说,“然天下事亦忙不得许多”,如蒋仁刻那枚印章“物外日月本不忙”,人心为接应外在种种而“忙”,每日里心中记住博取外在眼目的招式,就没有了宁定和平衡。静香细说的每一件物都是点到而止,萧散无涉,以“闲懒”遮挡风尘的侵扰,老梅诉说着年轮,怪石彰显着天真,密密的柳意,叙述着心中对世界的温情,还有那陈年

① 以上二段均见《小窗幽记》卷五《集素》,《小窗幽记》,为明陆绍珩辑前人言论所成,清乾隆时刻书家依此略加修改,托名晚明陈继儒,易原名《醉古堂剑扫》为《小窗幽记》而行世。

② 札中所言顾青霞,乃明末诗人画家顾凝远,号青霞,吴郡人(今属苏州),工园艺。著有《画引》。

的老酒,不变的友情,书写着时间之外的一种“不世之情”。生动展现出文人的新的“风雅”观。这种“风雅”,是时间流淌背后永不更易的朴素!

第二,对贵族气的超越,是风雅的基础。

这种新风雅观,强调消解“贵族气”。雅,本来就具有与俚俗相对的雅致“elegance”的意思,具有不同凡俗的高贵气质。柯律格在《长物志》研究中,将“古”解释为“高贵的精神”(morally ennobling),物品中有一种古的感觉(antique feel),意味着一种华贵生活。他是从西方的“贵族气”的角度来理解“古趣”。

其实宋元以来的中国艺术主导精神,不在突出贵族气,它虽然以荡涤俗念为主旨,但这样的超越,不是脱离尘世,而就在俗世中成就。如佛教所说的“一切烦恼皆如来所赐”,烦恼是不觉,如来是觉,在不觉中成就觉悟,而不是逃离。在文人艺术的价值观念中,很少有西方“正义等级论”“贵族文明论”的论调,无凡无圣、诸法平等是“文人气”的核心,如果一种艺术语言,或隐或现地在为世家、权威合法性作说辞,即被视为“风雅扫地”。

明末祁承㸁《密园前后记·夷轩》云:

> 銎舟之后为桧巢,从半舫出桧巢左,如行碉底,□□而入,为夷轩。之夷轩,则翛然小邃,别开境界矣。轩不楹不拱,亦无向背。度可受明者,隙而为牖;度可侧足者,窦而为户。方广不能当楼五之一,然启扉而视,则各据一面,令人卒然不辨南北也。其最宽者,仅可支榻,主人故素臞,自堪容膝。轩之内,禅榻经行,蕉团趺坐,暖室聊避风伯,幽斋可却炎君。为靖为庋,为龛为寝,名相差具,似于精构,而实非精也。稍列文几,佐以浮磬,略陈彝鼎,间展名碑,大令、中散之遗,亦时把玩,似于嗜古,而非嗜也。
>
> 蕉荫弄碧,桧色垂苍,竹风飏茶灶,疏烟梅月,映书窗残雪,似吾轩之独清,而非为耽也。展簟而卧,山光满裾,隐几嗒然,云谷拂席,心骨俱冷,缘虑尽空,似吾轩之独享,而非溺也。庭际寂寥,忽听数声鹂唤,林光澹荡,更加两部鼓吹,名士风流,高人襟韵,似吾轩之独饶,而非为矜也。流水出吾阶除,儵鱼游于几案,一泓濠上乐,同庄叟之观,片石林间,颠下米君之拜,似吾轩之独致,而非为癖也。主人性畏涉世,亦见怜门屏之间,剥啄都尽,镇日危坐,清夜焚漱,兴来成癖,时怀五岳之游,意到著书,不作千秋之想,顺逆境中,颇能自在,缺陷界上,不碍纵横。主人之自称夷,度意在斯乎!①

此一段文字论“夷”之含义。夷者,平也,诸法平等是也,这一种精神境界,就是他的风雅。他的密园,乃至其子祁彪佳的寓园,都是依此准则而建立的。祁承㸁所言“名士风流,高人襟韵,似吾轩之独饶,而非为矜也”。其中“矜”之一字关键,不是通过这样的空间创造留下身份、才情、名望等的烙印,如果打着名士的牌子去招摇,就失却了“夷”,没有了平等心,也就没有真正的“风流”。名士的风雅在“高人襟韵”,在心中那一点感觉,必须放下桥段,“度意”在自然的吞吐、世界的密合间,便有冲澹自如的境界。很显然,这位有佛慧、园慧的诗人,他的园林营造,没有自证“高贵”的冲动,只有“夷平”之心在荡漾。

祁承㸁这里讨论的“似于嗜古,而非嗜也”“似吾轩之独享,而非溺也”“似吾轩之独饶,而非为矜也”“似吾轩之独致,而非为癖也”,别有深意。夷平之心,乃自然萧散之心,不粘不滞,优游涵玩,不在于物之珍贵,而在于心之绸缪。耽溺独享,“矜”其所贵,嗜物成癖,都非造园之初心。

“似于嗜古,而非嗜也”的思想,几乎可视为解开文人艺术追求古意的“密码”,很多艺道中人崇古、玩古,都在一个“似”字——并非为了时间上的回溯,不是着意于过去的典雅风流,而在于通过古物、古玩、古代的艺术作品等,追溯在时间背后的那一种不变的精神。风雅,不从古代、历史中转出,而是从自我生命真性中逸出的一种风流。

---

① 祁承㸁《澹生堂集》第三册,卷十一,北京:国家图书馆出版社 2012 年版,第 27—30 页。

结　语

中唐五代以来中国艺术中渐渐形成的超越时间的“古雅”观,与“因古而雅”——奠定在时间、历史基础上的古雅观根本差异在于,它强调创造的动能和生命价值的实现不是来自过往的经典和权威等,而是来自人当下直接的生命体验。

这种新古雅观所包括的四个方面,“古雅”是无古无今的(重在超越历史和传统),“文雅”是野而不文的(重在超越礼仪秩序),“典雅”是萧散自由的(重在超越经典权威),“风雅”则是自然本分的(重在超越“名”的追求),体现出鲜明的世俗化、平民化倾向。这种非时间的“古雅”观,对中国艺术的创造产生深远影响。

The Non-Time View of “Elegance” in Chinese Art

Zhu Liangzhi

(*Department of Philosophy*, *Peking University*, *Beijing* 100871, *China*)

Abstract: In the concepts of ancient Chinese art, there was a “non-time” view of “elegance”, which was characterized by transcending time, breaking free from the shackles of knowledge, and tracing people's feeling of real life behind history. This view emphasized that the kinetic energy of creation and the realization of life value did not come from the past classics and authorities, but from people's direct life experience in the present. This “non-time” view of “elegance” generally involved four concepts. They are “transhistorical elegance”(古雅) that focuses on transcending history and tradition, “trans-ritual elegance (文雅) that emphasizes transcending the ceremonial order, “trans-knowledge elegance”(典雅) that is free from the shackles of knowledge and authority, and “fame-free elegance”(风雅) that advocates the equality of all laws and abandons the pursuit of “fame”. It reflected the literati's unique aesthetic taste of art after the Song and Yuan Dynasties.

Key words: non-time (非时间); transhistorical elegance (古雅); trans-ritual elegance (文雅); trans-knowledge elegance (典雅); fame-free elegance (风雅)

(责任编辑　刘曙光)